

**Prototypizacja i kategoryzacja w polu
semantycznym barwy zielonej
(na przykładzie *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza
i *Proti všem* Alojzego Jiráska)**

Badania nad teorią prototypu i kategoryzacji zostały zapoczątkowane przez psychologów amerykańskich, zwłaszcza pod kierunkiem Eleanor Heider-Rosch (por. Rosch 1973, 1977), których wyniki zostały przeniesione na grunt badań lingwistycznych (por. Lakoff 1987; Langacker 1991, Taylor 2001). Teoria prototypu i kategoryzacji, która opiera się na doświadczeniu ludzkim, tzw. eksperienccjalizmie, wchodzi w zakres badań gramatyki kognitywnej (łac. *cognitio* ‘poznanie’). Wojciech Michera, powołując się na pracę V. W. Turnera, stwierdza, że „kolory odnoszą się nie do samych obiektów (płynów ustrojowych), lecz łączących się z nimi emocji i doświadczeń” (Michera 1987, s. 98).

Na podstawie teorii prototypu i kategoryzacji (por. Kleiber 2003) wyróżnia się zbiór leksykalny, którego centrum stanowi „najlepszy egzemplarz danej kategorii tylko wtedy, gdy okazuje się tym, który jest najczęściej wymieniany jako najlepszy. W wersji rozszerzonej często zapomina się, że status prototypu jest przyznawany w wersji standardowej jedynie na podstawie wysokiej frekwencji – jedynej rękojmi interpersonalnej stabilności koniecznej dla jego relewancji” (por. Kleiber 2003, s. 48). Kategorie zawierają element prototypowy, który można wskazać na podstawie frekwencji, jednak większe problemy stwarza określenie realnych i ostrych granic zbioru leksykalnego, jako że najczęściej ma on charakter zbioru rozmytego (por. Langa-

cker 1991, 1995; Taylor 2001; Tabakowska 2001; Lakoff 1987; Kleiber 2003). Teoria kategorii zaproponowana przez Arystotelesa jest odrzucona przez kognitywistów (por. Taylor 2001, Kleiber 2003) jako teoria niepełna, która na podstawie określenia warunków koniecznych i wystarczających nie oddaje charakteru całej kategorii.

Teoria *kategoryzacja* jest stosowana w celu zbadania leksyki tzw. uniwersaliów językowych, w skład których wchodzi także nazwy barw. Natomiast terminami *barwa ogniskowa*, która stanowi najlepszy przykład danej sfery kolorystycznej, oraz *rdzeń semantyczny*, czyli centrum w rozważaniach o znaczeniu, posługują się badacze analizujący leksykę barw (por. Waszakowa 2000, Tokarski 1995, Wierzbicka 1999). Przyjmujemy za Waszakową, że „za podstawowe nazwy barw uznaje się leksemy pozostające w najwyraźniejszej relacji wobec wzorców prototypowych w grupie nazw barw, które z tymi prototypami dają się powiązać” (Waszakowa 2000a, s. 18). Zdaniem Tokarskiego w skład takich kryteriów wchodzi także monoleksemiczność i synchroniczna niepodzielność słowotwórcza, brak semantycznego podporządkowania innej nazwie barwy, szeroki zakres łączliwości oraz wyrazistość psychologiczna (por. Tokarski 1995, s. 67).

Przestrzeń barwna, na którą składa się cała bogata leksyka odnosząca się do kolorów, podlega w poszczególnych kulturach podziałowi na kategorie. Eleanor Rosch (1977) wykazała, że podstawowe kategorie kolorów tworzą się wokół wyróżnionych prototypów – łatwych do zapamiętania i odczytania – ogniskowych organizowanej przestrzeni barwnej. Stanowisko to popiera także Wojciech Michera, który uważa, iż prototypy te mają charakter archetypów, są wspólne całemu gatunkowi ludzkiemu (Michera 1987, s. 94).

Mało ważna jest w takim układzie encyklopedyczna wiedza dotycząca falowej teorii światła, w tym rozszczepienia światła białego na poszczególne widma, o określonych długościach przy danej barwie. Wiedza naukowa tego typu jest zupełnie niepotrzebna, jeśli interesuje nas ZNACZENIE, rozumiane jako to, co LUDZIE MYŚLĄ, gdy używają danych słów (por. Wierzbicka 1999, s. 409), czyli, innymi słowy, interesuje nas ów archetyp w umyśle ludzkim pojawiający

się na myśl o danej barwie, archetyp ukształtowany kulturowo, bowiem prototyp danej barwy może być w każdej kulturze kojarzony odmiennie, ale także w sposób podobny. Zatem „skrajny uniwersalizm w badaniach języka i świadomości jest równie nieuzasadniony i niebezpieczny, jak skrajny relatywizm kulturowy. To, co pojawia się w siatkówce i w mózgu, nie odbija się bezpośrednio w języku. [...] Uniwersalia pojęciowe istnieją, lecz można je odkryć poprzez analizę konceptualną” (Wierzbicka 1999, s. 411).

Językowe rozumienie nazw barw – to postrzeganie barwy poprzez kulturowo postrzegane obiekty-wzorce (por. Tokarski 1995, s. 168), np. kolor *złoty* poprzez obraz złota, *srebrny* – srebra, *liliowy* – lilii, a kolor *kruczy* – kruka. Często nazwy te pochodzą od nazw obiektów, z których wytwarzano niegdyś barwniki, np. *purpurowy* – wyciąg ze ślimaka rozkolca, dający zabarwienie od intensywnie czerwonego do fioletowego (dokładna analiza por. Tokarski 1995, s. 170–174). Przyjmujemy za Waszakową, że „za podstawowe nazwy barw uznaje się leksemy pozostające w najwyraźniejszej relacji wobec wzorców prototypowych w grupie nazw barw, które z tymi prototypami dają się połączyć” (Waszakowa 2000a, s. 18).

Kanon podstawowych nazw barw opieramy na schemacie zaproponowanym przez badaczy amerykańskich Berlina i Kaya, który zaprezentowali w pracy *Basic Colours Terms* z 1969 r. Na schemacie tym opiera się także Krystyna Waszakowa, która przedstawia zestaw podstawowych nazw barw i ich prototypowe odniesienia dla języków europejskiego obszaru kulturowego. My skupimy się na prototypach barw właściwych dla języka polskiego i czeskiego (Waszakowa 2000a, s. 23–24). W języku polskim możemy wyróżnić sześć prototypów dla podstawowych nazw barw. Język czeski ma tych prototypów siedem, jako że dla barwy *šedý* prototypem jest ‘mysz’. Zdaniem Tokarskiego tam, gdzie nie można ustalić wzorca prototypowego, obowiązuje inna procedura analityczna – opis semantyczny wiąże się z obserwacją stopnia zależności melanżu barw składowych (por. Tokarski 1995, s. 87).

Odwołując się do teorii kategoryzacji nazwy barw, klasyfikujemy także do poszczególnych kategorii, zwracając uwagę przede wszystkim na centralne, główne znaczenie barwy. W ramach kategorii wydzielamy dodatkowo wariant podstawowy barwy, którym jest nazwa występująca w postaci przymiotnika, będąca *stricte* nazwą barwy. Natomiast wariant pochodny tworzą wszelkie formy mające swój początek w nazwie podstawowej, czyli derywowane przymiotniki, czasowniki, imiesłowy, przysłówki, rzeczowniki itp.

Klasyfikacja nazw barw w obrębie obiektywnie utworzonych kategorii pozwoli sklasyfikować nazwy barw na podobnych płaszczyznach znaczeniowych, co ułatwi porównanie nie tylko samej struktury pól semantycznych nazw barw, ale także referowanych przez nie znaczeń (por. Waszakowa 2000a, s. 23–24).

Analiza nazw barw niepodstawowych jest wyjątkowo skomplikowana ze względu na niewyraźne granice pomiędzy poszczególnymi kolorami w przestrzeni barwnej. Często nazwa niepodstawowa wyróżnia się związkiem kategoryzacyjnym nie tylko z jedną barwą podstawową, ale szerszym wycinkiem spektrum barwnego obejmowanym np. dwiema podstawowymi nazwami barw (por. Tokarski 1995, s. 69). Należy w tym miejscu przytoczyć opinię Anny Wierzbickiej, która uważa, że jeśli „[...] chcemy odkryć pojęcia zakodowane w leksykonie kolorystycznym w różnych językach świata, to musimy brać pod uwagę zarówno ogniskowe, jak i granice barw” (Wierzbicka 1999, s. 413).

Ważnym elementem w opisie nazw barw są także ich warianty. Musimy zwracać uwagę również na perceptualne właściwości koloru, np. *stalowy* zwraca uwagę na fakturę, a także dodatkowo wywołuje określone konotacje (Tokarski 1995, s. 67–68), które są także konotacjami samej stali jako surowca.

Bardziej szczegółowa analiza jest możliwa poprzez stworzenie całej gamy nazw kategorii, do której przyporządkowujemy poszczególne nazwy barw, w zależności od znaczenia, które tworzą (por. Waszakowa 2000b). Dzięki temu mamy przejrzysty obraz kreowanych znaczeń nazwami barw. Poszczególne kategorie pozwalają także

skonfrontować materiał leksykalny z wzorcem prototypowym i odpowiedzieć na pytanie, na ile leksyka barw w powieści historycznej ma charakter uniwersalny względem leksyki ogólnej. W tym celu stosujemy dwie metody badawcze – analizy pól semantycznych oraz metodę analizy kognitywnej, na podstawie której tworzymy kategorie poszczególnych nazw barw, z modelami radialnymi i sieciowymi.

Tab. 1. Odniesienia prototypowe podstawowych nazw barw

Nazwa barwy	Język polski	Język czeski
<i>biały – bílý</i>	śnieg (kwalit.) dzień (kwant.)	śnieg dzień (?)
<i>czarny – černý</i>	noc (kwalit.) noc (kwant.)	noc węgiel włosy oczy
<i>czerwony – červený</i>	krew (świeża, jasna) ogień (żarzące się węgle)	krew
<i>żółty – žlutý</i>	słońce jesienna, zamierająca przyroda	słońce (?)
<i>zielony – zelený</i>	żywe rośliny (ich części)	żywe rośliny (ich części)
<i>niebieski – modrý</i>	niebo	czyste, bezchmurne niebo
<i>szary – šedý</i>		mysz
<i>brązowy – hnědý</i>		
<i>pomarańczowy – oranžový</i>		
<i>fioletowy – fialový</i>		
<i>różowy – růžový</i>		

Budowa modelu sieciowego pozwala rozszyfrować wzajemne relacje nazw barw i ich wzajemne warunkowanie się w określonym kontekście. Ogólnie cała analiza leksyki barw pozwala odczytać nie tylko przesłanki o charakterze *stricte* językowym, ale także wskazać na bogactwo kulturowe, które „przebija się” przez nazwy barw. Obrazowanie w obu powieściach okazuje się w ten sposób styczne w niektórych punktach, w innych zaś jest bardzo rozbieżne.

Materiał do analizy czerpiemy z dzieł dwu pisarzy: Aloisa Jiráska i Henryka Sienkiewicza. Podstawę do analizy porównawczej stanowią dwie powieści: *Proti všem* i *Krzyżacy*, które ukazały się w nieodległym od siebie czasie, jak też odnoszą się, jako powieści historyczne, do pierwszej połowy piętnastego wieku i stanowią tym samym wspólną tradycję literacką. Tzw. punkty wspólne powieści pozwalają podjąć analizę porównawczą i jak już wspomnieliśmy wyżej przedmiotem naszych badań jest leksyka barw występująca w obu powieściach, która stanowi jednorodną płaszczyznę komparatystyczną.

W powieści *Proti všem* Aloisa Jiráska wyróżniamy dziesięć nazw podstawowych. Są to barwy achromatyczne: *bílá*, *černá* i *šedá* oraz barwy chromatyczne: *červená*, *žlutá*, *modrá*, *zelená*, *hnědá*, *fialová* oraz *ružová*. W zakres tychże pól dodatkowo wchodzi nazwy niepodstawowe.

W powieści Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy* wyróżniamy dziesięć podstawowych nazw barw, które jednocześnie tworzą nazwy pól semantycznych. Są to nazwy achromatyczne: *biała*, *czarna* i *szara* oraz chromatyczne: *czerwona*, *żółta*, *niebieska*, *zielona*, *fioletowa*, *różowa* i *brązowa*.

Przedmiotem niniejszej analizy jest porównanie pól semantycznych barwy zielonej w powieści polskiej i czeskiej, jako że frekwencyjnie oba pola zajmują tę samą pozycję w powieściach – siódmą – w powieści polskiej, stanowiąc 4% leksyki wszystkich nazw barw, a w powieści czeskiej 3,77%.

Strukturę pól semantycznych przedstawia tabela 2, z której wynika, iż w obu powieściach występują tylko nazwy podstawowe, czyli te

realizacje, które bezpośrednio są motywowane od nazwy *zielony* (por. tab. 2).

Tab. 2. Pole semantyczne barwy zielonej w powieści polskiej i czeskiej

H. Sienkiewicz, <i>Krzyżacy</i>	
<i>zielony</i>	14
<i>zielenić się</i>	2
<i>zielono</i>	1
<i>zielonawy</i>	1
<i>zazielenić się</i>	1
<i>jasna zieleń</i>	1
Razem	20
A. Jirásek, <i>Proti všem</i>	
<i>zelený</i>	16
<i>zelenavý</i>	10
<i>zeleň</i>	9
<i>zelenat se</i>	6
<i>prozelenávat se</i>	2
<i>tmavozelený</i>	2
<i>zeleno</i>	1
<i>zelenající se</i>	1
<i>jasnější zeleň</i>	1
<i>zelenina</i>	1
<i>zelenavo</i>	1
Razem	50

Zgodnie z sugestią Krystyny Waszakowej tworzymy kategorie ogólnie odnoszące się do nazw przedmiotów, zgodnie z zasadą, jaką ludzie kategoryzują poszczególne zjawiska. Stąd wyróżniamy (za Waszakową): dwie grupy nazw przedmiotów:

1. Obiektów i zjawisk naturalnych;
2. Nazw artefaktów (przedmiotów wytworzonych przez człowieka).

W grupie pierwszej możemy wyróżnić m.in. takie kategorie, jak nazwy istot żywych (człowiek, zwierzęta, rośliny), nazwy zjawisk atmosferycznych, nazwy substancji naturalnych, nazwy zjawisk świetlnych itp. W grupie nazw artefaktów wyróżniamy np. nazwy tkanin, potraw, budowli itp.

Podział zasobu leksykalnego na kategorie, który *de facto* zachodzi w umyśle ludzkim, pozwala na wyodrębnienie nazw bezpośrednio odnoszących się do prototypu – dla barwy zielonej zarówno w języku polskim, jak i czeskim są to „żywe rośliny (ich części)” (por. tab.1), często mówi się w tym kontekście także o młodej roślinności. Przez ów pryzmat najczęściej postrzegamy kolor zielony.

W obu powieściach występuje pełna zgodność postrzegania barwy zielonej poprzez wzorzec prototypowy.

W powieści czeskiej nazwa barwy zielonej pojawia się na określenie różnych nazw roślin – zazwyczaj są to rośliny, które dopiero zaczynają swój okres wegetacji, rośliny młode. Niezbitym na to dowodem mogą być pojawiające się związki takie, jak *zelené osení* czy *zelené lány*. Podstawowy wariant nazwy *zelený* w formie przymiotnikowej występuje ponadto w związkach wyrazowych, mających charakter potoczny, np. *zelená tráva*; *zelené stromy* (2); *zelené vinice* czy *zelená pláň*.

Zaznaczmy jednak, iż wzorzec prototypowy pola semantycznego barwy zielonej jest wskazany w sposób najbardziej konsekwentny – kategoria nazw roślin liczy sobie ok. 30 realizacji, co tym samym sytuuje wzorzec prototypowy w centrum pola semantycznego omawianej barwy.

Odniesienie do wzorca prototypowego jest w *Krzyżakach* bardzo wyraźne – aż szesnaście referencji barwy zielonej odnosi się do nazw

roślin. Barwa zielona pojawia się w wariantcie podstawowym i pochodnym. W grupie pierwszej odnosi się do takich znaczeń, jak *ruciany wianuszek*; *jagoda*; *zwoje*; *mchy*; *łąka* oraz *ruń zbóż*.

Natomiast w wariantcie pochodnym leksem *zielony* występuje w postaci przymiotnikowej *zielonawy*; czasownikowej *zিয়েনিć się* i *zazিয়েনিć się* oraz w postaci rzeczownika *jasna zieleń*. W związku z epitetem *zielonawy* pojawia się *morze kłosów*, co pozwala sądzić, iż zboże jest jeszcze w fazie wczesnej wegetacji. Natomiast formy czasownikowe występują w wypowiedzeniach: *mchy się zিয়েনিą*; *nowocie zিয়েনিły się*; *zিয়েনিły się łęgi Grunwaldu* oraz *zazিয়েনিły się zboża*. Wypowiedzenia te zarysowują obraz większej przestrzeni, co dodatkowo wpływa na postrzeganie krajobrazu, ale także wyrażenia związane z opisem „zিয়েনিających zbóż” mogą sugerować określoną porę roku. Rzeczownik *jasna zieleń* opisuje krzew leszczyny, a fakt, iż nasycenie barwy zielonej jest jeszcze bardzo słabe, świadczy o tym, że drzewko to także jest jeszcze w fazie wczesnej wegetacji.

W powieści czeskiej nazwa ta pojawia się także w innych kategoriach, ogólnej kategorii nazw obiektów i zjawisk naturalnych, przykładem może być zbiór nazw części ciała człowieka, nazw części wszechświata, nazw zjawisk świetlnych i nazw ukształtowania terenu, typu krajobrazu, co w wypadku barwy zielonej nierozzerwalnie łączy się z nazwami roślin, które ten krajobraz kształtują. Osobną kategorię tworzą nazwy artefaktów, wśród których barwa zielona kształtuje obraz ubioru, budowli, przedmiotów codziennego użytku, a wśród nich także przedmiotów związanych z bitwą.

Barwa, określana leksemem *zelený*, występuje w kilku innych wariantach pochodnych w kategorii nazw roślin – są to przymiotniki z sufiksem *-avý*, czyli *zelenavý* (4), czasowniki, w których elementem modyfikującym znaczenie jest prefiks *pro-* w leksemie *prozelenávát* (2), czasowniki *zelenat*, rzeczowniki *zelen*, *zelenina*.

Przymiotniki z sufiksem *-avý* oznaczają mniejszy stopień nasycenia pigmentem danej barwy. W powieści *Proti všem* znaczenie to jest referowane przede wszystkim przez pojęcie „mech”, który pokrywa zazwyczaj dachy domów, co ilustrują przykłady: *zelenavých od me-*

chu střech; se zelenavými došky omšeny. Zelenavý kolor dachów pozwala zatem przypuszczać, że były one pokryte mchem w wypowiedzeniu: *vysoké zelenavé střechy*. W drugiej kolejności leksem *zelenavý* charakteryzuje delikatną, słabo zieloną barwę młodych źdźbeł: *zelenavé lány mladistvého osení*.

Warianty czasownikowe nazwy *zelený* są w powieści obecne w postaci form *prozelenávat se*, *zelenat se* oraz w postaci imiesłowu *zelenající se*.

Leksem *prozelenávat se* jest obecny w powieści dwukrotnie: opisując łany młodych źdźbeł (*lány mladého osení živěji se prozelenávaly*) oraz liście grzybienia (*prozelenávaly se široké listy leknínu*).

Wyraz *osení* pojawia się po raz kolejny w połączeniu z czasownikiem *zelenat se*. Inne nazwy roślin, występujące w związku z tym czasownikiem to latorośle, ogólniej nazwane większe skupiska określonych roślin, czyli winnice i pola chmielowe (*chmelnice, vinice*). Wspomniany wyżej imiesłów pojawia się w związku z leksemem *trava* w przykładzie: *zelenající se mladistou travou*.

Dosyć zróżnicowanym pod względem jakościowym jest znaczenie pojęcia *zeleň*. Występuje on na określenie różnego stopnia intensywności barwy zielonej opisywanych roślin. Stąd w powieści *zeleň* jest określana jako: *svěží* (3), *mladá* (2), *mladistvá*, *ztlumena*, *lahodná*, *jasnější*. Jedynie epitet *jasnější* wskazuje na określony stopień nasycenia barwy. Pozostałe nazwy wywołują konkretne konotacje w związku z zielenią. Przede wszystkim odnosi się ona do referencji prototypowych, gdzie centrum pozostaje młoda i świeża roślinność. Autor przenosi zatem epitety zazwyczaj określające poszczególne rośliny bezpośrednio na leksem, który także pełni przecież rolę określającą. Następuje tu swego rodzaju substytucja: pojęcie „zielen” staje się ekwiwalentem pojęcia „roślina”, zatem związek *mladá zeleň* jest tym samym, co określenie *mladá rostlina* itp. Możemy nawet zaryzykować stwierdzenie, iż w powieści Jiráska *zeleň* jest tym samym, co roślinność, czyli leksem ten nie tylko wskazuje na określoną barwę, ale także na obiekt, który w tym przypadku bezpośrednio wiąże się z teorią prototypową. Słowo *zeleň* wzbudza u odbiorcy nie tylko wy-

obrażenie koloru, ale także przedmiot, do którego ów kolor się odnosi, w tym przypadku jest to wyobrażenie roślin.

Barwa zielona najczęściej odnosząca się do roślin w powieści Alojzego Jiráska ma duży wpływ na charakter kolejnej kategorii niezwykle istotnej dla obrazowania przestrzeni, w której toczy się akcja *Proti všem*. Zieleń postrzegana przez pryzmat roślinności pełni dużą rolę w opisie krajobrazu południowych Czech, okolic miasta Tábor. Stąd obecne są wypowiedzenia z użyciem formy podstawowej *zelený*: *zelené vinice a stromy*; *zelená pláň*, jak też omówionych wyżej form czasownikowych: *zelenaly se vinice* (3); *nad vinicemi a chmelnicemi, jež se zelenaly na svazích*; *zelenaly se ratolestmi*.

W obrębie kategorii nazw istot żywych i ich części nie zabrakło także zbioru nazw części ciała człowieka, które charakteryzuje kolor zielony. Barwa ta nie występuje jednak w wariancie podstawowym, ale w postaci przymiotnika *zelenavý* i przysłówka *zelenavo*. Pięciokrotnie *zelenavý* określa barwę oczu człowieka. Ponadto barwa ta określa także zabarwienie skóry człowieka, dokładnie jego twarzy. *Zelenavá tvář* jest kolejnym stopniem innej barwy – *bladej*. Zatem *zelenavý* jest tu wyższym stopniem bladości, co autor powieści sam jednoznacznie dokumentuje poprzez wypowiedzenie: *tvář hrozně bladá, až do zelenava*.

W grupie obiektów i zjawisk naturalnych możemy wyróżnić dodatkowo jeszcze trzy podkategorie, chociaż zakwalifikujemy do nich tylko po jednym przykładzie. Pierwszym z nich jest podstawowy wariant nazwy *zelený*, który w powieści występuje w związku wyrazowym *zelené nebe*, i który tworzy kategorię nazw części wszechświata.

Drugą kategorią jest zbiór nazw zjawisk świetlnych, gdzie w przypadku *Proti všem* należy związek wyrazowy *zelenavý přívít*.

Trzecia kategoria także zawiera jeden związek wyrazowy tj. *blata sytě zelené*, co pozwala przyporządkować go do nazw substancji naturalnych.

Barwa zielona w grupie nazw artefaktów jest realizowana w kategoriach nazw ubioru i jego części, nazw budowli, przedmiotów i przedmiotów wojennych. Wariant podstawowy omawianej barwy

jest realizowany w związku z leksemami *podšivka*, *humerale* oraz *štola*. Natomiast wariantem nazwy *zelený* jest przymiotnik oznaczający jej nasycenie, występujący w postaci nazwy *tmavozelený*. W powieści leksem ten jest realizowany w związku z wyrazami *sukně* i *čaloun*.

Kolor zielony pojawia się także w kontekście nazw budowli. Każdorazowo określa charakter dachów budowli i został już przez nas omówiony w zbiorze nazw roślin, dachy bowiem są pokryte mchem, który przybiera barwę określaną leksemem *zelenavý*.

Wąsko rysują nam się pozostałe dwie kategorie: nazwy przedmiotów zawierają tylko jeden związek wyrazowy, podobnie jak nazwy przedmiotów wojennych. Do podkategorii pierwszej należy związek *zelená kamna*. Grupa druga nie zawiera nazwy barwy zielonej w wariancie podstawowym, występuje ona w postaci przysłowka w wypowiedzeniu: *peři na slunci kovově do zelena lesklého*.

W *Krzyżakach* Henryka Sienkiewicza pole semantyczne barwy zielonej ogólnie tworzy cztery główne kategorie w grupie obiektów i zjawisk naturalnych i jedną wśród nazw artefaktów. W grupie nazw istot żywych wyróżniamy podkategorie nazw postaci, nazw części ciała człowieka oraz nazwy roślin. Pozostałe kategorie to nazwy zjawisk świetlnych, nazw substancji naturalnych i nazw ukształtowania terenu. Natomiast w grupie nazw artefaktów nazwa barwy zielonej tworzy kategorię nazw tkanin, a w niej podkategorię nazw ubioru.

Związki pomiędzy poszczególnymi kategoriami przedstawia model radialno-sieciowy. Pogrubiona ramka stanowi centrum modelu radialnego, które w tym przypadku jest tożsame z prototypem. W centrum pola semantycznego pozostaje kategoria nazw roślin – świeżych i młodych, w początkowej fazie wegetacji. Strzałki prowadzone linią ciągłą oznaczają realne związki barwy zielonej z poszczególnymi kategoriami, natomiast strzałki o linii przerywanej wskazują na rozszerzenie metaforyczne bądź dokładniej metonimiczne. W nawiasach podajemy liczbę referencji. Kategoria pozostająca w centrum pola semantycznego wiąże się dodatkowo z także innymi kategoriami, kre-

ując określony obraz barwy zielonej, każdorazowo w tym przypadku postrzegany przez pryzmat roślinności.

W powieści *Proti všem* barwa zielona wpływa na kategorie nazw ukształtowania terenu, nazw części budowli – tu nazw dachów, które mają zabarwienie zielone ze względu na pokrywające je mchy. Obraz omszonych dachów przywołuje tym samym wizję zniszczonych, starych, opuszczonych, chylących się ku upadkowi domostw, a w rezultacie odczucia związane ze zgnilizną, rozpadem i wilgocią – stąd rozszerzenie metaforyczne w stosunku do owej kategorii oznaczone linią przerywaną.

W związku z zieloną roślinnością rysuje się także obraz broni. Pojawiająca się broń nie ma, co prawda barwy *stricte* zielonej, jednak jej blask obecny jest na *zielonym* tle, a tło to stanowi właśnie roślinność.

Kolejną kategorią ściśle połączoną z nazwami roślin jest kategoria substancji naturalnych. Jest ona utworzona jedynie poprzez jedną realizację w związku wyrazowym *blata sytě zelené*, gdzie ewentualna „roślinność” ma charakter bardzo szczątkowy – najprawdopodobniej w postaci glonów, czy roślin, które na wspomnianym podłożu nie są w stanie dojrzałe się rozwinąć i swoją obecność ujawniają właściwie „brudną, błotnistą” *zieloną* barwą. Pojawiające się rozszerzenie metaforyczne może implikować asocjacje związane z rozkładem, rozpadem, pleśnią, chorobą itp.

Dosyć liczną grupę w kręgu kategorii pola semantycznego barwy *zielonej* tworzą związki wyrazowe *zelenévé oči* (5). Możemy przypuszczać, iż związek ten odnotowuje faktyczny kolor oczu i nie zawiera określonych rozszerzeń metaforycznych.

Kolejna część ciała człowieka – ‘twarz’, która opisywana jest przez pryzmat barwy *zielonej* stwarza konotacje negatywne. Kolor *zielony* w przypadku zabarwienia skóry stanowi wyższy stopień intensywności barwy *bladej* (Vaňková 2000, s. 108–109), a ponadto wskazuje na jej chorobliwe zabarwienie. Stąd ponownie linia przerywana symbolizująca chorobę.

Charakter peryferyjny w polu semantycznym barwy *zielonej* mają kategorie zawierające związek wyrazowy wskazujący na *zielone* za-

barwienie nieba (kategoria nazw części wszechświata) oraz *zelenový přísvit* (kategoria nazw zjawisk świetlnych). Trudno, biorąc pod uwagę kontekst wypowiedzi, wskazać na linię interpretacji metaforycznych i związane z tym ewentualne rozszerzenia metaforyczne.

W podobny sposób jak w powieści czeskiej, także i w powieści polskiej rysuje się schemat kategorii profilowanych w polu semantycznym barwy zielonej.

Barwa *zielona* kreuje w *Krzyżakach* kategorię nazw postaci, dzięki zastosowanemu porównaniu dziewczyny do *zielonej jagody*. Dochodzi w kategorii tej do swoistego poszerzenia metaforycznego, gdzie zieleń jagody, wskazująca na jej niedojrzałość, zostaje przeniesiona na cechy wspomnianej bohaterki, czyli Jagienki. Zatem dziewczyna jako *zielona to jagoda* to niedojrzała i młoda kobieta.

Kolejna podkategoria istniejąca jedynie ze względu na rozszerzenie metaforyczne, to kategoria nazw części ciała (człowieka). W grupie tej pojawia się związek *zielone oczy upiora*, który *de facto* może mieć znaczenie metaforyczne. Zieleń oczu nie jest w tym przypadku traktowana przez autora jako naturalny przymiot człowieka.

Kolejne dwie kategorie, które kreuje barwa *zielona*, mają także specyficzny charakter, jako że są to nazwy zjawisk świetlnych i nazwy substancji naturalnych. W kategorii pierwszej narrator poprzez pryzmat barwy zielonej opisuje światło rysujące się na niebie (*na wschodzie nieba było widać leciuchną jasność, zieloną u góry*). Charakterystyczne zabarwienie posiada także w opisie autora *śnieg*, który *połyskiwał zielono*. Można przyjąć, iż kategorie te pośrednio są zesobą związane, gdzie „zielone niebo” stanowi „zielone odbicie śniegu”.

Trudno uznać, ażeby *zielone* kolory sukna, czy poszczególne części ubioru mogły mieć znaczenie metaforyczne, czy symboliczne. Wydaje się raczej, że kolor zielony został przez autora powieści zastosowany zupełnie przypadkowo.

Ogólnie rzecz biorąc, dominacja wzorca prototypowego w polu semantycznym barwy zielonej może mieć ważne znaczenie dla ogólnego odbioru całości powieści. Jak sugeruje Władysław Kopaliński „Zieleń wyzwalamąca się z gruntu, z pąków drzew na wiosnę, symboli-

zuje rwanie więzów, wyzwolenie z niewoli” (por. Kopaliński 2001, s. 498–500), co w przypadku decydującej bitwy pod Grunwaldem mogło mieć swoje ważne znaczenie. Ponadto „oczekiwanie przyszłych zniw, zbiorów sprawia, że zieleń powszechnie uważa się za symbol nadziei” (Kopaliński 2001, s. 499).

W wyniku porównania pól semantycznych barwy zielonej w powieści polskiej i czeskiej okazuje się, że konceptualizacja barwy jest niezwykle podobna. W obu powieściach w polu semantycznym odnotowujemy jedynie nazwy podstawowe barwy, przy czym w powieści czeskiej pojawia się zdecydowanie więcej wariantów nazwy w postaci innych części mowy, niż przymiotnik.

Kolejną kwestią wspólną dla obu powieści jest całkowita zgodność z powszechnie przyjętym wzorcem prototypowym. Porównując modele radialno-sieciowe możemy zauważyć, iż w powieści czeskiej autor odnosi barwę zieloną do większej liczby kategorii, co pozwala przypuszczać, iż barwa ta jest bardziej powszechna niż w powieści polskiej. Kategorie kreowane przez Sienkiewicza prezentują się stosunkowo ubogo. Jednak badając konteksty zastosowań barwy zielonej zauważamy, iż powieść polska ma charakter bardziej kreatywny i zmetaforyzowany w wyniku przesunięć metaforycznych i metonimicznych. Natomiast w powieści Jiráska barwa zielona tworzy stosunkowo proste i nieskomplikowane związki leksykalne, kreując przede wszystkim znaczenie realne.

Literatura

- Berlin B., Kay P., 1969, *Basic Colors Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley and Los Angeles.
- Grzegorzczkova R., 1996, *Filozoficzne aspekty kategoryzacji*, [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkova, A. Pajdzińska, Lublin.
- Kleiber G., 2003, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, tłum. B. Ligara, Kraków.
- Kopaliński W., 2001, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Langacker R. W., 1995, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, Lublin.

- Maćkiewicz J., 1990, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin.
- Michera W., 1987, *Kolory w procesie symbolizacji*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. T. Kostyrko, Warszawa.
- Petruničeva V., 2000, *Paleta barw w języku rosyjskim (o przymiotnikowych nazwach barw)*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne*, cz. 1, Warszawa.
- Rosch E., 1973, *On the International Structure of Perceptual and Semantic Categories*, [w:] *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, ed. T. E. Moore, New York and London.
- Rosch E., 1977, *Human categorization*, (w:) *Studies in Cross-Cultural Psychology*, red. N. Warren, vol. 1., New York.
- Tabakowska E. (red), 2001, *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, Kraków.
- Taylor J. R., 2001, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, tłum. A. Skucińska, Kraków.
- Tokarski R., 1992, *Nazwa barwy i jej użycia prototypowe*, [w:] *Opisać słowa*, red. A. Markowski, Warszawa.
- Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Tokarski R., 1996, *Ramy interpretacyjne a problemy kategoryzacji (Przyczynek do tak zwanej definicji kognitywnej)*, [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkova, A. Pajdzińska, Lublin.
- Vaňková I., 2000, *Mienić się różnymi kolorami. Zabarwienie skóry jako symbolizacja cech i stanów psychofizycznych człowieka*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne*, cz. 1, red. R. Grzegorzczkova, K. Waszakowa, Warszawa.
- Waszakowa K., 2000a, *Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia. Metodologia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne*, cz. 1, red. R. Grzegorzczkova, K. Waszakowa, Warszawa.
- Waszakowa K., 2000b, *Struktura znaczeniowa podstawowych nazw barw. Założenia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne*, cz. 1, red. R. Grzegorzczkova, K. Waszakowa, Warszawa.
- Wierzbicka A., 1991, *Uniwersalne pojęcia ludzkie i ich konfiguracje w różnych kulturach*, „Etnolingwistyka” 4.
- Wierzbicka A., 1999, *Język – umysł – kultura*, Warszawa.